



Roberto Fajardo ¹

Interstícios Semióticos; o possível como um modo de ser: ferramentas para pesquisa em arte^{2*}

Semiotic Interstices, the possible as a way of being: tools for art research

Resumo

A prática da arte no contexto acadêmico e universitário requer a articulação de uma metodologia de pesquisa que possa dar conta de todos os aspectos do imaginário criativo. A partir de uma postura crítica sobre o modelo fundador de nossa epistemologia ocidental, este texto explora a ideia de que apenas a superação da dualidade razão / sensibilidade, em termos conceituais, permite a identificação de novos caminhos para a pesquisa em arte. E termina considerando a "semiose" de Charles Sanders Peirce como a matriz ideal para a abordagem cognitiva da criação artística.

Palavras chave

Arte. Epistemologia. Semiótica.

Abstract

The practice of art in the context of universities and academia requires the structuring of a research methodology that can encompass all aspects of imaginative creation. Starting with a critical position on the foundational model of our western epistemology, this text explores the idea that only overcoming the reason/sensibility duality in conceptual terms can we identify new avenues for research in art. It ends by considering Charles S. Peirce's semiosis as an ideal matrix for a cognitive approach to artistic creation.

Keywords

Art. Epistemology. Semiotic.

1 - Universidade do Panamá,
Panamá
ORCID: 0000-0003-1935-918X

2 - Tradução do autor.

*Texto recebido em: 03/set/2019

*Texto publicado em: 06/out/2019



Uma era histórica dominada pelas metáforas oculares gregas pode dar lugar a outras em que o vocabulário filosófico que incorpora essas metáforas parece tão estranho quanto o vocabulário animista dos tempos pré-clássicos. (Rorty, 2010, p. 10)

A OBRA DE ARTE COMO OBJETO COGNITIVO

A primeira coisa que o artista de hoje descobre em termos de sua prática artística é a condição da obra de arte contemporânea como objeto cognitivo. A aplicação do método científico no amplo desenvolvimento das ciências sociais que se consolidam nos séculos XIX e XX, juntamente com o advento do giro linguístico, modificou os parâmetros ou paradigmas com os quais a arte é abordada, uma vez que a sua própria natureza é ampliada em um processo evolutivo imprevisível.

Do ponto de vista do regime universitário, as mudanças tornam-se um requisito para o que foi estabelecido a partir do acordo de Bolonha³, que designa um novo papel para a arte no campo da estrutura acadêmica universitária.⁴ A necessidade de padronizar diplomas no nível das universidades europeias, estabelecer critérios compartilhados de avaliação e instituir o paradigma da "pesquisa" como o norte da ação acadêmica, acaba por alterar o "status" da prática artística. Enfrentamos, finalmente, o abandono concreto dos critérios paradigmáticos dos séculos XIX e XX.

3 - Em 1999 foi firmado o acordo de Bolonha, mediante o qual os ministros da educação de diversos países da Europa iniciam uma reforma dos estudos universitários com o propósito de homologar os diplomas e estabelecer critérios de validação nas diversas áreas que integram os estudos universitários, valorizando o aspecto da pesquisa.

4 - A seguir usaremos o conceito "academia" para nos referirmos a arte em seu contexto universitário.

O QUE FAZ UM ARTISTA?

Em todo caso, o que um artista faz nunca é uma operação previsível através de um sistema ou método que garanta seu resultado. O artista, acostumado a trabalhar com processos não exclusivamente lógicos, agora na academia, vê a necessidade de abordar uma reflexão sistemática de sua operação em termos de conhecimento e pesquisa, sem necessariamente contrariar seu poder criativo ou prática particular. Do ponto de vista acadêmico, parece-nos que a resposta às perguntas feitas deve começar pela revisão de alguns pressupostos teóricos e práticos na busca por possíveis respostas ou alternativas.

A FRATURA INSTAURADORA

Acreditamos que há um ponto de inflexão ou de partida, de onde o artista pode se aproximar e iniciar essa reflexão; trata-se do modelo epistêmico fundador: a “Teoria das Ideias” de Platão. Como sabemos, essa teoria é formulada como uma forma de resolver uma antiga impossibilidade filosófica que consistia em conciliar os conceitos de multiplicidade e unidade, tão caros aos temas desenvolvidos pelos pré-socráticos.

A questão fundamental é a diferenciação entre “ser” e “ente”. Para nossos propósitos aqui, entenderemos o “ser” em termos de sua natureza transcendental como aquilo que tudo é, e o “ente” como uma existência concreta do ser. Como vemos, o paradigma do universal em oposição ao particular já está presente desde o início. O ser, deste modo, indica uma unidade implícita e o ente a multiplicidade de coisas. Acontece que Platão relaciona a natureza dessa unidade ao mundo das idéias e a natureza da multiplicidade ao mundo da percepção e dos sentidos. É assim que se estabelece uma fratura (pecado original) na maneira como o conhecimento será compreendido no desenvolvimento subsequente de nossa civilização ocidental.

Platão nomeia o mundo da realidade aparente, o mundo sensível de “Doxa” (opinião), e o mundo da verdadeira realidade de “Nous” (pensamento). Uma cisão é estabelecida entre percepção (sensação/sensibilidade) e pensamento (abstração), na medida em que se revela a capacidade de abstração como um conhecimento diferenciado do conhecimento sensorial, e a idéia como método e condição do pensamento.

Portanto, remete-se a questão da arte ao seu nada, e podemos nos perguntar como Platão e o Platonismo puderam “fundar” a atividade artística (que pelo menos no Ocidente é atribuída a ele) a partir de tais premissas, um tanto quanto desalentadoras. (CAUQUELIN, 2012, p. 19)

Poderíamos nos arriscar a compreender a história da tradição do pensamento ocidental como uma história de tensão entre esse estabelecimento do silogismo, de um lado, e o mundo da sensibilidade e das sensações, de outro? Parece-nos que esta é a pedra angular que define o caráter e o futuro da arte em nossa civilização.

ARTE

Assistimos a um momento histórico interessante. No mundo acadêmico, filosófico, artístico ou intelectual nunca foi tão difícil definir, identificar ou descrever o que chamamos de arte. Nunca o público, o observador, o espectador ou o participante tiveram tanta dificuldade em abordar e compreender o que a sociedade pós-moderna chama de arte. Nunca foi tão difícil aplicar critérios ou referências axiológicas minimamente consensuais à produção artística atual. Nunca foi tão difícil para o artista contextualizar seu trabalho de modo teórico-cognitivo.

Apesar dessas “dificuldades contemporâneas”, na realidade, a já mencionada tensão entre sensibilidade e razão sempre foi uma questão presente e de certa complexidade ao longo da história do que chamamos arte. Por exemplo, sabemos através de Tatarkiewicz que nos tempos antigos a arte se referia basicamente à capacidade de produzir objetos e não à concepção moderna implícita no conceito de criatividade.

A atitude dos antigos em relação à arte pode ser expressa de maneira mais completa, do seguinte modo: a arte não contém criatividade; além disso, seria algo prejudicial se assim fosse. A criatividade na arte não é apenas impossível, mas indesejável, já que a arte é uma habilidade, isto é, a habilidade de fazer certas coisas, e essa habilidade pressupõe um conhecimento das regras e a habilidade de aplicá-las: quem as conhece e sabe como aplicá-las é um artista. (TATARKIEWICZ, 1997, p. 280)

No entanto, como sabemos, a arte do século XX é caracterizada pela sua criatividade. Trata-se de um conceito recente⁵ que, em termos artísticos, é instrumentalmente possível graças a uma legião de outros conceitos que foram sendo somados à história da arte, como beleza, experiência estética, gênio, gosto, senso estético e tudo o que deriva da estética fundadora de Baumgarten no século XVIII. Lembremo-nos que a estética como disciplina filosófica não é nem mesmo o produto de uma preocupação genuinamente artística.

5 - Sara Barrena afirma que G.P. Guilford, psicólogo norte-americano, seria um dos primeiros a utilizar o conceito “criatividade” associado aos seus estudos sobre inteligência na década de 1950 (Barrena, 2006, p. 113).

Somente se o ser não for pensado como fundamento e estabilidade das estruturas eternas, mas, ao contrário, ele for pensado como ocorrência, um acontecimento, com todas as implicações que isso acarreta (em primeiro lugar um enfraquecimento da base, porque, como diz Heidegger, o ser não é, mas simplesmente acontece), apenas nessas condições, a experiência estética como heterotopia, multiplicação da ornamentação, do fundamento do mundo, tanto no sentido de sua situação sob um pano de fundo, quanto no sentido de sua própria desautorização global, adquire significado e pode se tornar o tema de uma reflexão teórica radical. (VATTIMO, 2001, p. 171)

PÓS-MODERNIDADE

Se a tensão entre razão e sensibilidade é apresentada como pano de fundo do desenvolvimento epistemológico e cultural de nossa história, mostrando altos e baixos em diferentes momentos, parece que em nossa “era contemporânea” isso se torna mais agudo no sentido de se estabelecer como diferenciação explícita da modernidade.

O termo pós-modernidade não goza de uma aceitação unânime. Alguns autores, como Habermas, preferem usar o termo “modernidade tardia”⁶. Por uma questão de conforto operacional, adotaremos aqui o termo “pós-modernidade”.

O conceito de pós-modernismo é proposto pela primeira vez por Jean-François Lyotard em seu livro “A Condição Pós-moderna”⁷. Inicia-se aqui uma série de abordagens através de novos paradigmas, dentre os quais podemos destacar:

- O abandono do conceito de verdade e totalidade. Com o fracasso da razão instrumental e das grandes utopias, há uma mudança para questões particulares e para a subjetividade direta. O abandono de grandes histórias traz consigo o fim das utopias e a exploração de “petite histoires”.
- A história como sistema teleológico não se sustenta. A história está morta.
- O questionamento do “dever”, da “ética” e das normas aceitas. Se não há verdade e a história como tal morreu... quem diz o que é verdadeiro e quem dita as regras?
- Subversão da realidade e aceitação do simulacro, uma vez que não há diferença entre verdade e existência. A ficção supera a realidade.

6 - Alguns autores contemporâneos como Anthony Giddens, Ulrich Beck, Zygmunt Bauman e Scott Lash, insistem que o pós-modernismo é uma espécie de modernidade tardia

7 - O livro tem sua origem num informe dirigido ao Conselho das Universidades do Québec, uma encomenda feita à Lyotard pelo governo do Québec, onde se pretende fazer uma análise do saber nas sociedades desenvolvidas (àquela época).

- A estrutura da linguagem como estrutura da realidade. Estamos sujeitos a uma estrutura da qual, aparentemente, somos reféns. O niilismo prevalece.
- Existe uma nova relação entre discurso e produção na estética contemporânea. Vemos uma transição da arte de objetual para a arte conceitual.
- A desconstrução do conceito de "autor".
- Obras de arte como uma organização imaginária do mundo. Face a dúvida de todo conhecimento, apelamos para figuras intersticiais.
- Aparentemente, o pós-moderno é oposto ao moderno.

Como sabemos, o pano de fundo para o advento da modernidade são as idéias desenvolvidas no Iluminismo. Essas idéias já acreditavam na possibilidade de construir um mundo melhor através do desenvolvimento do conhecimento e da aplicação da razão. A modernidade está comprometida com o progresso baseado no desenvolvimento científico e tecnológico; No entanto, hoje sabemos que tudo isso resultou no colapso do racionalismo. Isso levou a uma mudança de atitude no pensamento.

O questionamento dos conceitos de descontinuidade, ruptura, limiar, limite, série, transformação, coloca a toda análise histórica não apenas questões de procedimento, mas problemas teóricos. (FOUCAULT, 2002, p. 33).

A arte, conseqüentemente, assumirá características anti-modernas e antiessencialistas. Com o fim das utopias, vemos o fim dos grandes relatos de arte e sua substituição por coisas cotidianas e obsoletas; isto é, a fragmentação e a visão individual e particular do mundo. Isso não tardaria a subverter a noção do "real" produzindo uma estética do "simulacro". A questão do "giro linguístico" acaba desconstruindo a realidade como a entendemos, e a submete a um novo jogo com as estruturas da linguagem operando como sistema gerador de sentido e significação. A globalização traz o multiculturalismo e a democracia plural de mercado. Particularmente com o surgimento das formas culturais de massa, desenvolve-se uma arte que não é mais intrinsecamente moderna, como a arte pop e a cultura cinematográfica. Isso resulta no progressivo desaparecimento da diferença entre uma cultura de elite e uma cultura de massa.

O ESPAÇO INTERSTICIAL

O pós-modernismo levou ao extremo essa tensão entre razão e sensibilidade: parece que "aquilo" da sensibilidade fatalmente invadiria o mundo da razão.

Vale notar que essas características já foram vistas na produção cultural e literária da própria modernidade. Dois autores nos parecem representativos e antecessores do que estava por vir. Georges Bataille (1897-1962) e Maurice Blanchot (1907-2003). Ambos têm coisas em comum, além de serem amigos, escritores, críticos literários e jornalistas; eles participam ativamente da vida política e cultural de seu tempo e semeiam as fundações do que será o pós-modernismo em termos de caminho e desenvolvimento. Bataille, por exemplo, abandona o paradigma da razão e opta por uma abordagem de questões extremas, como agonia e êxtase, erotismo, sexualidade, morte, ironia, festa, etc. A "heterologia", que é um "conhecimento" aproximado do "outro", deve ser dita de alguma maneira; este é o espaço do interstício.

O conceito de interstício é formulado por Foucault e desenvolvido entre outros por Deleuze e Guattari. Este conceito no dicionário da língua espanhola refere-se ao espaço entre dois corpos ou entre partes do mesmo corpo. Estamos interessados em um segundo sentido que tem a ver com a ideia de intervalo, como o espaço ou a distância entre dois tempos e dois lugares.⁸ Aqui, propomos uma definição operacional / provisória que usaremos como uma aproximação para a fundação do espaço conceitual que a arte explora no pós-modernismo:

Interstício: espaço de tensão entre sentidos e significados que se origina no paradigma da razão instrumental. Representa a luta dialética e existencial entre razão e sensibilidade e representa um mundo potencial de novas propostas epistemológicas para o desenvolvimento da poética e da estética. Essas alternativas são apresentadas epistemologicamente como "figuras intersticiais" e constituem um "espaço de conhecimento"⁹. Exemplos dessas figuras intersticiais são: entre, limite, intervalo, limite, intermediário etc.

E a grande novidade do livro de Fédida é a invenção de todos os tipos de conceitos inter que indicam o que é "entre" o que não é "o um" nem "o outro", mas está no meio, é intermediário, mensageiro, intermezzo: não a outra cena, mas o intervalo entre duas sessões, com o tempo e o espaço do intersubjetivo. (DELEUZE, 2008, p. 155)

8 - Dicionário da língua espanhola. 22 edição, Tomo II, 2001. Espasa, Madrid, p. 1294.

9 - Uma das primeiras vezes em que se utiliza o conceito de interstício no sentido que nos interessa aqui é em Deleuze, no texto *La plainte et le corps* em referência ao livro de Pierre Fédida *L'Absence*, publicado no jornal *Le Monde* em 13 de outubro de 1978. A citação que segue encontra-se em seu livro *Dos regímenes de locos*, 2008, página 155.

A SEMIÓTICA DE PEIRCE

Charles Sanders Peirce (1839-1914), cientista e filósofo americano, é o criador do pragmatismo e pai da semiótica moderna. O elemento nuclear de sua concepção é a noção de signo como aquele que:

1. Pode ser interpretado por algum pensamento,
2. Substitua um objeto x e o representa para esse pensamento,
3. É uma qualidade que relaciona o objeto a esse pensamento.

Peirce entende a lógica como o estudo do significado, do sentido e, portanto, a considera como a ciência das condições necessárias para a obtenção da verdade, ciente de que tal consecução não pode ser realizada apenas pela inferência dedutiva. Para Peirce, os dados obtidos pela experiência e a contribuição de novas ideias são fundamentais, de modo que sua abordagem já admite de uma maneira científica a criatividade. Este aspecto é particularmente interessante se nos lembrarmos que a concepção moderna de criatividade surgiu a partir de 1950. Na concepção de Peirce, o ser humano entendido como um signo e inserido no *continuum*, isto é, como semiose, está destinado a crescer, propor e desenvolver significados. A significação (como interpretante) resulta em uma representação que liga o signo a seu objeto; o indivíduo acede a sua própria existência e a realidade do mundo por contrastes, isto é, por inferências. Ironicamente, a experiência em oposição à ignorância e a experimentação com os "erros" são as forças motrizes da construção do conhecimento. A condição do indivíduo como um signo é a abertura e a disposição ao crescimento. Nesse sentido, a criatividade é a capacidade de introduzir nova inteligibilidade ao universo (Barrena, 2007, pp. 55-57).

O desenvolvimento das categorias cenopitagóricas de Peirce, seu sistema de inferências e sua "teoria da semiose" nos permite identificar e aplicar um corpus teórico capaz de abordar os aspectos da criatividade na arte.

Estamos diante de um modelo que, diferente da perspectiva platônica, ignora e invalida a diferença entre razão e sensibilidade. Sem abandonar a busca por um sentido de verdade, desloca o foco na substância para um foco que privilegia a compreensão dos sentidos e significados, como um sistema de relacionamentos baseado na experiência fenomenológica e na abertura ontológica.

Conhecido por seus posicionamentos anti-cartesianos, anti-nominalistas e em alguns aspectos anti-kantianos, embora seu trabalho tenha

se originado basicamente no século XIX, alguns estudiosos (incluindo Darin McNabb) o consideram um filósofo plenamente pós-moderno na medida em que seu trabalho representa uma ruptura efetiva com as ideias que o precedem¹⁰.

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMO PROCESSO DE SEMIOSE

Como vimos, uma das consequências das grandes mudanças consideradas neste texto sobre a questão da modernidade/pós-modernidade é a consciência de que a utopia científica não explica a complexidade da condição humana e, particularmente, das questões imanentes da arte.

O artista encara a criação da obra como uma possibilidade e alternativa de sentido e de fazer. Desta forma, refere-se, aparentemente, a algo que está fora do processo, uma vez que o trabalho ainda não existe. No entanto, ao desejá-la, ele sabe que a obra já está nele. Desnecessário será dizer que geralmente a matéria-prima inicial do artista se refere à sua individualidade, sua vivência, sua experiência, o mundo dos sentimentos, sensações, paixões e enunciações, que nada diz sobre o alcance de sua atuação na terceira idade.

Essa é a principal dificuldade quando se trata de uma abordagem cognitiva da criação artística e ao se estabelecer algum tipo de análise ou metodologia de estudo.

Eis aqui onde a "Teoria da Semiose" de Peirce é particularmente adequada para o nosso propósito. O processo de "semiose" implica um fazer que não define de um modo necessário o seu propósito com antecedência, mas que termina por materializar seus componentes e os define. É um modelo dinâmico capaz de recriar-se continuamente. O conceito peirceano de "sinequismo"¹¹ permite que a experiência "*in situ*" do artista seja vinculada à articulação conceitual da terceira idade, além de sua consideração em igualdade de condições. Na medida em que os componentes da tríade semiótica estabelecem relações entre categorias dinâmicas, é possível visualizar os elementos próprios da criação artística: considerá-los em seu processo do fazer, enquanto eles são feitos, e verificar e estabelecer os sentidos que são construídos.

Peirce insiste que a realidade só pode ser apreendida através do signo, isto é, ela precisa ser semiotizada. E isso só é possível através da função triádica da semiose; mas ao gerar um novo signo, cria-se um espaço de entrelaçamento com o que está fora desse processo; paradoxalmente, é nesse "interstício" onde encontraremos a função da arte. O processo semiótico estabelece uma realidade do objeto, mas não o abrange em sua totalidade, nem o pretende ou o deseja; a arte sim. É por isso que, no que diz respeito à arte e ao referir-se aos processos lógicos, parece necessário inverter os termos e considerá-los a partir da realidade

10 - Veja a esse respeito a interessante apresentação do livro de McNabb, *Hombre, signos y cosmos*, na UNAM, realizada em 27 de fevereiro de 2019, e acessível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=ECrixewSM0>

11 - Sinequismo é o termo utilizado por Peirce para designar o princípio de continuidade que atua em todos os aspectos da realidade.

da prática artística. Não se trata de um procedimento novo, uma vez que o próprio Peirce obtém sua concepção de abdução no exercício de inverter os termos do silogismo dedutivo (CP 2.619).

A INFERÊNCIA ABDUTIVA

Para Peirce, qualquer processo de significação é um processo de inferências. A inferência abdutiva é aquela que começa como uma interpretação que tem o caráter de uma conjectura. O conceito de abdução deve ser entendido no âmbito das três formas de raciocínio lógico consideradas por Peirce: dedução, indução e abdução. Para Peirce, o ato criativo deve ser entendido como uma quebra de hábito, isto é, um processo que introduz um elemento novo e indeterminado no comportamento e que representa uma mudança no devir das coisas.

"A abdução é o processo de formar uma hipótese explicativa. É a única operação lógica que introduz uma ideia nova; pois a indução nada mais faz do que determinar um valor e a dedução simplesmente revela as consequências necessárias de uma hipótese pura. A dedução mostra que algo deve ser; a indução mostra que algo é realmente operativo e abdução simplesmente sugere que algo pode ser." (OFR, 2012, Volume II, p. 283).

O conceito de abdução permite ao artista explorar as possibilidades que são habituais em sua prática como tal e, a partir daí, desenvolver uma conceituação que possa traduzir para a terceiridade, algo desse escopo da "indeterminação" que é o universo natural e original de todo ato criativo. Para o artista, o possível só é possível porque ele pode extrair-lo do impossível. Assim, na criação artística, a hipótese a ser proposta e desenvolvida é a própria obra, essa é a única maneira de explicar o impossível como possível na arte.

Para o artista, a arte em termos gerais é a aspiração de... ou o fascínio por um "fato surpreendente". O artista pretende concretizar, objetivar a natureza desse "fato surpreendente"; se o trabalho toma forma, o "fato surpreendente" deixa de ser uma exceção, e assim não podemos duvidar da verdade da obra. O surpreendente agora é o seu caráter de arte. Se devemos tentar olhar o processo criativo a partir de uma abordagem lógica, é necessário começar considerando o

que Peirce expressa sobre a inferência abdutiva:

Muito antes de eu classificar a abdução como uma inferência, os lógicos reconheciam que a operação de adotar uma hipótese explicativa (que é exatamente o que a abdução é) estava sujeita a certas condições. Ou seja, a hipótese não pode ser admitida, nem mesmo como hipótese, a menos que se pretenda explicar os fatos ou alguns deles. A forma de inferência, para muitos é esta:

Um fato surpreendente, C, é observado;

mas se A fosse verdadeiro, C seria algo natural.

Portanto, há razão para suspeitar que A é verdadeiro.

(OFR, 2012, Volume II, p. 298)

FALIBILIDADE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA

É um fato conhecido que o artista aprende através da experimentação, através do ensaio; dos erros e acertos. Se invertermos a concepção de lógica ou ciência relacionada à questão da verdade/erro, veremos que no campo da arte o “erro” é a condição que possibilita a prática da criação. A obra não nasce da constatação de uma verdade como tal, ela nasce de uma interrogação, de uma necessidade, de uma surpresa (ou falta). O *continuum* peirceano é a ordem fenomenológica e existencial que permite a ação e a intenção capazes de “intuir” a obra e, isso deve ser estabelecido através de tentativas de aproximação e construção. É necessário que o trabalho surja desse *continuum* e que esse surgimento legítimo envolva uma certa disposição de primeiridade, o que desde a tradição lógica clássica pode ser entendido como um “erro” inaceitável, a partir da dialética *doxa/episteme* estabelecida por Platão.

O princípio da continuidade é a idéia do falibilismo objetificado. Pois o falibilismo é a doutrina segundo a qual nosso conhecimento nunca é absoluto, mas sempre nadando como se estivesse em um contínuo de incerteza e indeterminação. (CP 1.171)

É mergulhado na indeterminação que o artista inicia a determinação de seu trabalho. Uma das grandes contribuições de Peirce é justamente a inclusão da dimensão “indeterminação” no pensamento científico, filosófico e semiótico.

Dessa maneira, ele constrói uma ponte entre os componentes da dialética platônica que por tanto tempo nos governou. É óbvio que, do ponto de vista da arte, a primeiridade é a categoria central de sua gênese, sem que isso de algum modo desvirtue sua existência material e, especialmente, seu discurso estético e artístico. Não esqueçamos que, uma vez que a obra tenha plena existência, ela é um objeto pleno da terceira idade. Devemos entender que para o artista a primeiridade representa uma experiência real e central, não uma abstração intelectual, mas sim um universo de paixões e enunciações, de imaginação e de possibilidades; uma dimensão para a qual, agora, a contemporaneidade exige uma abordagem epistemológica.

Podemos tomar o signo num sentido tão amplo que seu interpretante não seja um pensamento e sim uma ação ou experiência, ou ainda podemos ampliar seu significado para que seu interpretante seja uma qualidade de sentimento. (CP 8.332)

EXPERIÊNCIA COLATERAL

Como sabemos, para Peirce a semiose é uma operação que envolve três elementos: o signo (*representamen*), o objeto e o interpretante. Para Peirce, todos os conteúdos mentais são signos e, portanto, em termos de conhecimento, não haveria nada fora do signo. “Não temos poder de pensamento sem signos” (CP 5,206). No entanto, se o objeto imediato já é um signo... o objeto dinâmico ainda estaria fora dele. Embora isso em termos disciplinares seja uma verdade que garante a coerência do sistema e um axioma necessário, Peirce reconhece que existem coisas fora do signo. Como a semiose é uma operação que exige e determina características que, da perspectiva semiótica e como sistema, devem mostrar uma coerência e validade científica, seria natural supor que existe uma dimensão “não-semiótica” da qual resulta a “semiótica”, uma vez que todo conhecimento está localizado em um *continuum* que extrai sua realidade da indeterminação. Mas seria legítimo estabelecer que uma vez que o signo existe como tal, ele é a base e o limite de todo conhecimento.

Esta é outra das grandes contribuições de Peirce: em sua capacidade de gênio arquitetônico como foram Platão, Aristóteles ou Kant, sua perspectiva prevê a realidade da existência de elementos não-semióticos e ele tem a astúcia de não colocá-los contrários ao desenvolvimento do sistema, mas sim incorporados como componentes do mesmo. Nesse

sentido, Peirce atuou como artista. Encontramos, por exemplo, em sua teoria do Tichismo (acaso), Sinequismo (*continuum* e crescimento) e Agapismo (amor criativo) as fundações que justificam a existência ultra-semiótica da realidade; Ao fim e ao cabo, o signo se abre para um conhecimento que sempre requer uma inferência prévia. Qual é a inferência primeira e para onde vai essa abertura?

Por experiência colateral, não quero dizer intimidade com o sistema de signos. O que é assim inferido não é colateral. Pelo contrário, constitui o pré-requisito para se ter uma idéia do significado do signo. Por experiência colateral, refiro-me a intimidade anterior com o que o signo denota. (CP 8.179)

O acaso admite o trabalho do artista como um pescar na dimensão da indeterminação; o *continuum* admite sua relação isomórfica com a realidade e com todo o cotidiano da vida humana, e o amor criativo confirma seu caráter de busca do "*summum bonum*".

É esse espaço intersticial que alimenta a arte, não porque assim deveria ser, de uma forma determinista, mas sim porque é a exigência de um processo evolutivo, de um processo de crescimento que é captado em seu momento atual.

PÓS-MODERNIDADE E "PENSAMENTO FRACO"

Gianni Vattimo (1936) é filósofo e professor de estética na Universidade de Turim, considerado um dos principais teóricos do pós-modernismo. Ele introduziu o conceito de "pensamento fraco" como um conceito-chave para a pós-modernidade. Para Vattimo, o pensamento forte refere-se às estruturas bem armadas do pensamento ocidental em suas concepções unívocas de um pensamento fechado; no entanto, "pensamento fraco": "Não é um pensamento de fraqueza, mas de enfraquecimento: o reconhecimento de uma linha de dissolução na história da ontologia".¹²

A pós-modernidade é o espaço dos interstícios, da busca de pensamento que se opõe à ditadura governante da razão desenvolvida sob o signo de sua oposição à sensibilidade. Portanto, em termos artísticos, é o gesto que procura habitar o espaço que separa sensibilidade e razão, tarefa que no contexto deste signo é sempre libertação.

12 - Retirado de (Oliveras, 2007, p. 126), que reitera uma entrevista com Vattimo feita por T. Otañe, publicada em *Anthropos* nº 10, 1998, p. 153.

O lugar da arte é diluído nos lugares de arte. Não há mais lugar para ela a partir do qual a utopia é projetada (nenhum lugar). Então, vamos da utopia para a heterotopia... (OLIVERAS, 2007, p. 326)

EPÍLOGO

Quando aplicada à arte, a máxima pragmática reserva algumas considerações agradavelmente inesperadas; muito úteis e operativas. A obra de arte implica sempre um impacto prático, seja no seu fazer ou no seu produto. Em termos da razão, não é previamente estabelecido por uma concepção forte ou definida; pelo contrário, é uma concepção forte de natureza colateral, mas não exclusivamente como razão. Se a concepção de seus efeitos constitui a totalidade da concepção da obra de arte, é necessário um percurso, um processo que nos revele seus efeitos como um totalidade e como concepção.

Considere quais efeitos que possivelmente possa ter a influência prática que você concebe que o objeto de sua concepção tem. Nesse caso, sua concepção desses efeitos é o TODO de sua concepção do objeto. (PEIRCE, 2000, p. 291)

Mas se na pós-modernidade a heterotopia é o discurso dos interstícios como fatos verdade, no discurso pragmático de Peirce a verdade é o produto da convergência e correspondência dos processos e crenças que constituem os atos de semiose do indivíduo tornado coletivo, ou seja, como uma concepção evolucionária que, como processo, constrói a verdade para essa semiose. Do individual ao coletivo e vice-versa.

Esta é a sua principal importância para os processos de criação das esferas poéticas da arte, a possibilidade de incorporar o que não é do conceito ou da razão como conceito e razão fosse. Eterna disputa. Além disso, essa é a tarefa proposta pela arte no pós-modernismo, habitando os interstícios e eliminando as diferenças.

Toda forma, ato, gesto e ideia na arte é necessariamente interpretada por um pensamento; é uma representação para esse ou qualquer outro pensamento e sempre parte de uma qualidade que lhe dá substância e significado. A qualidade é o seu ponto de partida como uma emergência necessária, a presença é o seu modo de existir e a representação é o seu modo de significação.

Assim, o ponto de partida para a pesquisa, a partir do processo criativo do artista, pode ser proposto como uma abertura para uma pragmática do processo artístico e criativo que aponta (no atual estado da arte e possivelmente temporariamente) para um aspecto especificamente metodológico e disciplinar; que enfoca o significado, seu processo de significação e seu uso em todos os tipos de contextos, pela inversão de procedimentos e ações abduativas, sem deixar de considerar o pragmatismo em sua condição de meta-teoria do raciocínio humano (Parret, 1983, p. 136).

Os conceitos desenvolvidos por Peirce e apresentados muito brevemente neste texto representam ferramentas de trabalho muito valiosas para a produção de conhecimento em arte, considerando de forma integrada o que não é colateral e o que é colateral ao signo.

A semiótica como paradigma argumenta que a realidade e o lugar que os homens ocupam nela devem ser investigados reavaliando a opacidade dos processos intermediários de significação. (PARRET, 1983, p. 19)

REFERÊNCIAS

- BARRENA, Sara. La Creatividad en Charles S. Peirce, in Revista Anthropos, nº 212. Anthropos editorial. Barcelona, 2006.
- BARRENA, Sara. La Razón Creativa. Ediciones Rialp. Madrid, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. Las Teorías del Arte. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2012.
- DELEUZE, Gilles. Dos Regímenes de loco. Pretexto. España, 2008.
- FOUCAULT, Michel. La arqueología del saber. Siglo XXI. Buenos Aires, 2002.
- MARCHAN FÍZ, Simón. Del arte objetual al arte del concepto. Akal. Madrid, 2001.
- McNABB, Darin. Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce. Fondo de Cultura Económica. México, 2018.
- MURDOCH, Iris. El fuego y el sol. Siruela. Madrid, 2016.



- OLIVERAS, Elena. Estética. Emecé. Buenos Aires, 2007.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Martin Fontes. São Paulo, 1984.
- PARRET, Herman. Semiótica y pragmática. Edicial S. A. Buenos Aires, 1983.
- PEIRCE, Charles. S. Collected Papers (CP) Edited by Hartshorne, Weiss and Burks. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, 1931/1965.
- PEIRCE, Charles. S. Semiótica. Editora Perspectiva. São Paulo, 2000.
- PEIRCE, Charles. S. Obra filosófica reunida. (OFR) Tomo I y II. Fondo de Cultura Económica. México, 2012.
- RORTY, Richard. La filosofía y el espejo de la naturaleza. Cátedra. Madrid, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. 2004. O método anticartesiano de C. S. Peirce. Editora Unesp. São Paulo.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Lingüística General. Alianza editorial. Madrid, 1994.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. Historia de seis ideas. Tecnos. Madrid, 1997.
- VATTIMO, Gianni. La sociedad transparente. Paidós. Barcelona, 2001.
- Contraponto, 2012.



DOSSIÊ

Roberto Fajardo

Nasceu em 2 de setembro de 1959 em Aguadulce, província de Coclé. Ele completou seus estudos universitários no Brasil, onde viveu por 16 anos. É bacharel, mestre e doutor em Artes Visuais pela UFRGS de Porto Alegre, Brasil. Com vasta experiência como professor e profissional, ele foi merecedor de vários prêmios e distinções artísticas no Brasil, Panamá e outros países. Como artista, realizou exposições individuais ou coletivas no Panamá, Brasil, Nova York, Washington, Moscou, Porto Rico e México. Atualmente é professor do Curso de Artes Visuais da Universidade do Panamá.

Como citar: FAJARDO, Roberto. Interstícios Semióticos; o possível como um modo de ser: ferramentas para pesquisa em arte. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez. 2019; V24; N.41 e-97214. e-ISSN 2179-8001. .
DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.97214>.
